

# السبيل للتخدير أم للتغيير

ناجحة سمعان \*

حتى وطبقاتها.

## وظيفة الفن :

يعتبر الفن بمثابة «بديل للحياة» ووسيلة لاعطاء الانسان توازناً في العالم الذي يحيط به. إن مثل هذه الفكرة تتضمن الاعتراف الجزئي بطبيعة الفن وضرورته. وبما أن من غير المستطاع الأمل بأن يسود توازن دائم بين الانسان والعالم الذي يحيط به، حتى في المجتمع الأكثر تطوراً، فإن هذه الفكرة توحى أيضاً بأن الفن لم يكن ضرورياً في الماضي وحسب، بل سيبقى كذلك في المستقبل.

ولكن أليس الفن بالحقيقة أكثر من بديل؟ ألا يعبر عن علاقة أكثر عمقاً بين الانسان والعالم؟ وهل يمكن لوظيفة الفن في الحقيقة ان تتلخص في صيغة وحيدة؟ ألا ينبغي أن يستجيب الفن لحاجات متعددة ومتنوعة. وألا تبدو الظاهرة الطبيعية مذهلة، وهي أن ثمة ملايين من الناس لا تحصى، تقرأ كتباً وتسمع موسيقى وترتاد المسرح والسينما؟ لماذا؟ إن القول بأنهم جميعاً يبحثون عن التسلية أو الراحة أو اللهو هو

الفن هو انعكاس جزئي للواقع، وهو أيضاً نشاط اجتماعي يقوم به الفنان لتفسير هذا العالم، نقده واتخاذ موقف منه. إنه محاولة لفحص الظواهر الاجتماعية والطبيعية والسياسية والغوص في أعماقها لاكتشاف أسبابها، ليس هذا فحسب، بل محاولة لتغييرها. إن كل ذلك يتم وفق أسلوب وشكل معين، وعن وعي وقصد يرتئيه الفنان للتعبير عن نفسه. ومن هذا العالم الموضوعي، القائم هناك، أو جزء منه خارج ذات الفنان منذ بدء الخليقة، يتدخل الفنان، فيمزج عناصر ذلك العالم بداخله فيصهره ويضيف إليه من ذاته، وينتقي ويبعد ويستثني، وبهذا يكون مسؤولاً عن عمله نتيجة عملية الاختيار هذه. والفنان لا يمكن إلا أن يكون مسؤولاً عن عمله. فالفن بالأساس موجه لمخاطبة الجماهير، وبدون الناس لا يمكن أن يكون هناك فن على الإطلاق. فالمخرج السينمائي لا يصنع فيلماً لذاته ليشاهده هو نفسه فقط، بل هناك دافع مادي واجتماعي وايدولوجي من وراء صنع ذلك الفيلم لتشاهده الغالبية العظمى من الناس باختلاف جنسياتها وأديانها وأعمارها وثقافتها

(\*) باحث وكاتب، مخرج سينمائي من فلسطين مقيم في لبنان.

## السينما والايديولوجيا:

والرأي القائل بأن الفنان إنسان ضعيف وعاجز في عالمنا المعقد لأي شائع على نطاق واسع بين السينمائيين الغربيين وبعض دول العالم الثالث. وهذه الفرضية تستخدم لتبرير فن سلمي متشائم، فن اليأس والقنوط من جهة ولتسويغ تلك الأفلام التافهة، الخاوية التي تعتمد على الشكل فقط لإرضاء العين، والتي ينحصر هدفها التجاري في التسلية وحدها، والتأكيد على قيم وأفكار بالية. إن هذه الأفلام تفعل فعل الشراب المهدئ للأعصاب، لا بل المخدر، فنضيع في عالم الوهم متناسين واقعنا، وهارين من المسؤولية الملقاة على عاتقنا.

ولفترة قصيرة خلت، كانت أية محاولة لصنع أفلام مضادة للاستعمار تبدو مغامرة دونكيشوتية، إن كان ذلك في البلدان المستعمرة أو الخاضعة للاستعمار الجديد، أو حتى في البلدان الرأسمالية نفسها. وهكذا بقيت السينما حتى فترة قصيرة، لا تعني أكثر من الاستعراض والتسلية: موضوع آخر للاستهلاك. وكانت تصل في أحسن الأحوال إلى الشهادة على تفسخ قيم البورجوازية وعلى الظلم الاجتماعي، ولكنها لم تتعدّ بصورة عامة إطار النتائج لتعالج الأسباب، أي بقيت سينما التعمية، باتجاهها المضاد للتفكير التاريخي. ضمن هذا الوضع كانت الأفلام تعدّ لخدمة المصالح الايديولوجية والاقتصادية للملكي الصناعة السينمائية أي أسياذ السوق العالمي للأفلام، وهم في الغالب من أميركا الشمالية. وأما المحاولات الأكثر جرأة لأولئك الذين حاولوا ان يخترقوا حصن السينما الرسمية قد انتهت بالوقوع أسيرة داخل الحصن نفسه.

إن الثقافة والعلم والفن والسينما تستجيب دوماً لمصالح طبقية متنازعة. وهناك مفهومان متعارضان ومتنافسان للثقافة والعلم والسينما في إطار الاستعمار

موضوعية بحاجة إلى إثبات. ولماذا يكون تصرفهم ضرباً من متعة وتسلية وهو، عندما يفرق الواحد منهم نفسه في حياة غيره وفي مسأله، ويجد نفسه في لوحة فنية، وفي قطعة موسيقية، أو في شخصيات رواية، أو مسرحية أو فيلم سينمائي؟ ولماذا نفعل بمثل هذا «اللاواقع» كما لو كان واقعاً فعلياً مشدداً؟ وما هي هذه التسلية الغربية المبهمة؟ فإذا أجبتنا باننا نرغب في القرار من وجود قليل الارضاء إلى وجود أكثر غنى، وأننا نرغب في مغامرة دونما مخاطرة، فعندئذ ينشأ السؤال التالي: لماذا لا يكفيننا وجودنا الخاص؟ وما مصدر هذه الرغبة في تحقيق حياتنا التي لم تتحقق من خلال شخصيات أخرى، وأشكال أخرى، ومن خلال النطلع من الصالة المظلمة إلى المسرح المضاء حيث يدور شيء ما، ليس سوى مجرد تمثيل، وهو قادر على أن يستحوذ على كياننا بأسره؟ فالواضح أن الانسان بحاجة إلى أن يكون أكثر مما هو. فهو بحاجة إلى أن يكون انساناً كلياً. وهو لا يكتفي بأن يكون فرداً منعزلاً، وهو من خلال سأمه الذي يشكل الطابع الجزئي لحياته الفردية يطمح في الخروج إلى «كلية» يروحها ويتطلبها، إلى كلية حياة تثقف فرديته بكل حدودها حائلاً دونها، ويسعى إلى عالم أكثر وضوحاً وعدلاً، إلى عالم يكون له معنى، وهو يثور على فكرة فنائه، داخل وجوده المحدود، ضمن الحدود العابرة والعارضة لشخصيته الخاصة. وهو يريد أن يتوجه الى شيء ما أكثر من مجرد «الأنثا» إلى شيء خارج عنه، وهو مع ذلك، جوهري بالنسبة اليه. إنه يطمح بأن يحتوي العالم المحيط به، وأن يمتلكه، وأن يمد هذه «الأنثا» الفضولية الشرهة بفضل العلم والتكنولوجيا، إلى أن تبلغ الأبراج السماوية وأدق أسرار الذرة، وأن يوحد هذه «الأنثا» المحدودة بوجود جماعي عن طريق الفن، وأن يجعل فرديته اجتماعية.

الجديد وأوضاعه: مفهوم الحكماء ومفهوم الأمة. ويستمر هذا الوضع طالما أن المفهوم الوطني للثقافة في معزل عن مفهوم الحكماء، أي طالما بقي الوضع الاستعماري أو شبه الاستعماري قائماً. ولا يمكن التغلب على هذه الثنائية وتحقيق مقولة موحدة وكلية للثقافة إلا عندما تسود أفضل قيم الإنسان، أي عندما يصبح تحرر الإنسان كلياً وشاملاً.

إن نضال شعوب العالم الثالث ضد الامبريالية يشكل محور الثورة العالمية اليوم. والسينما المكافحة في العالم الثالث هي التي ترى في هذا الكفاح أضخم ظاهرة ثقافية علمية وفنية في عصرنا، وترى الامكانية الكبرى لبناء شخصية متحررة، كنقطة بداية لدى كل شعب وهي باختصار نزع الصفة الاستعمارية عن الثقافة.

إن ثقافة وسينما البلد الواقع تحت هيمنة الاستعمار الجديد ليسا إلا تعبيراً عن التبعية الشاملة التي تفرز مثلاً وقيماً هي وليدة التوسع الامبريالي. إذ يحتاج الاستعمار الجديد كي يفرض نفسه الى إقناع شعب البلد التابع بنقصهم. ولكن عاجلاً أم آجلاً، يكشف الإنسان «الناقص» حقيقة الإنسان المتفوق، مما يعني تحطيم وسائل دفاعه. يقول المضطهد للإنسان المستعمر: إذا أردت أن تكون انساناً، يجب أن تكون مثلي، وتكلم لغتي، وأن تنكر وجودك وتتحول إليّ أنا.

في حين كان ممكناً خلال التاريخ المبكر الحديث عن سينما ألمانية أو سويدية أو إيطالية متميزة بوضوح ومتجاوبة مع مزايا قومية محددة، فإن مثل هذه الفروقات قد اختفت حالياً. وقد اختفت الحدود تبعاً لتوسع امبريالية الولايات المتحدة ونموذج الفيلم الذي فرضته أفلام هوليوود. وفي يومنا هذا يصعب إيجاد فيلم من أفلام السينما التجارية بما فيها «سينما المؤلف» وذلك في البلاد الرأسمالية والاشتراكية على حد سواء

قادر على تجنب نماذج أفلام هوليوود. وقد بلغت هيمنة هذه الافلام حداً جعل أفلاماً ضخمة مثل «الحرب والسلام» لمخرجه السوفييتي بوندارشوك نموذجاً ضخماً للخضوع لكل مبادئ صناعة السينما الاميركية من حيث البنية واللغة وبالتالي الخضوع لمفاهيمها.

إن إحلال السينما ضمن نماذج أميركية يؤدي، حتى ولو تم من ناحية شكلية، أي لجهة اللغة إلى تبني الاشكال الايديولوجية التي خلقت تلك اللغة بالذات دون سواها. كذلك فإن تبني نماذج تبدو وكأنها مجرد نماذج تقنية وصناعية وعلمية، يؤدي إلى ظرف من تبعية المفاهيم، وذلك لأن السينما وإن كانت صناعة، فإنها تختلف عن سواها من الصناعات في أنه تم خلقها بغية توليد ايديولوجيات معينة. إن التقبل الميكانيكي للسينما باعتبارها استعراضاً في مسارح واسعة ويتمتع باستمرارية نموذجية سحرية تولد وتموت على الشاشة يلبي بالتأكيد المصالح التجارية لمنتجي الافلام، حيث يتم قبول الانسان بوصفه ساكناً ومستهلكاً. وبدل الاعتراف بقدرة الانسان على صنع التاريخ، فإنه يسمح له بقراءة التاريخ وتأمله والاستماع اليه والتعرض لفعله، السينما باعتبارها مشهداً موجهاً نحو شيء هاضم، تلك هي أرفع نقطة يمكن لصناعة الافلام البورجوازية أن تبلغها. ويتضمن العالم والوجود والعملية التاريخية ضمن إطار لوحة أو خشبة مسرح أو شاشة سينما. ونُظر إلى الانسان بوصفه مستهلك ايديولوجية لا صانع ايديولوجية. وتشكل هذه الفكرة نقطة انطلاق التفاعل القريب للفلسفة البورجوازية والحصول على فائض القيمة. وتكون النتيجة أن تدرس من قبل محلي الدوافع وعلماء الاجتماع وعلماء النفس والباحثين في أحلام وخيبات الجماهير، وذلك بهدف بيع الحياة - السينما، أي الحقيقة كما تراها الطبقات الحاكمة.

إن إحدى أكثر الوظائف التي يقوم بها الاستعمار

المطبوعة وملصقات ودعايات الحائط والخطب وسواها من أشكال إيصال المعلومات الشفهية، والتثقيف والتيسير ووسائل الاتصال الرئيسية ما بين المنظمات والشرائح الطليعية من الجماهير. إلا أن المواقف السياسية الجديدة لبعض صانعي الافلام وما نتج عن هذه المواقف من ظهور افلام تخدم قضية التحرير قد سمح لطلائع سياسية باكتشاف أهمية السينما. وتكمن أهمية هذه السينما في المعنى الخاص للافلام بوصفها وسائل اتصال وفي ميزاتها الخاصة، تلك الميزات التي تتيح لها اجتذاب جمهور من أصول مختلفة، جمهور كان يمكن لقسم منه أن لا يتجاوب مع التصريحات التي تتضمنها الخطب السياسية. فالافلام توفر حجة لتجميع الناس بالاضافة إلى الرسالة الايديولوجية التي تحملها.

وتقوم الامبريالية والرأسمالية، سواء في المجتمع الاستهلاكي أو في المجتمع الخاضع للاستعمار الجديد، بتعمية كل الأشياء خلف أغلفة من الصور والمظاهر. فصورة الحقيقة أكثر أهمية من الحقيقة نفسها. إنه عالم تسكنه الأوهام والأشباح حيث تطل الأشياء القبيحة بالجمال في حين يتم إخفاء الجمال خلف القبح. هنالك من جهة الوهم: العالم البورجوازي الخيالي الطافح بالراحة والتوازن والمنطق المحب والنظام والكفاءة وامكانية أن تصبح أحداً. وهنالك من جهة أخرى الأشباح: نحن الكسالى، نحن البليدين والمتخلفين، نحن الذين نسبب المشاكل، فحين يقبل انسان خاضع للاستعمار وضعه، فانه يصبح خائناً في خدمة المستعمر أو مرتدّاً طبعياً وعنصرياً غبياً وخادماً سهل الانقياد. أما حين يرفض وضعه المضطهد، فانه ينقلب الى متوحش، إلى آكل لحوم البشر. إن أولئك الذين يفقدون النوم خوفاً من الجائعين، أولئك هم النظام، ينظرون الى الثوري كقاطع طريق ولص ومغتصب. وهكذا لا

الجديد، هي قيامه بقطع القطاعات الثقافية وبخاصة الفنانين عن الواقع القومي بواسطة تجميعهم خلف «الفن العالمي والناذج العالمية» وقد أصبح مألوفاً أن نجد الفنانين والمثقفين في مؤخرة النضال الشعبي، هذا إذا لم يتخذوا مواقف معادية له، أما الشرائح الاجتماعية التي قدمت المساهمة الأكبر في بناء ثقافة قومية، فلم تكن النخب المتنورة بل الشرائح الأكثر تعرضاً للاستغلال والأقل تمدناً. وكانت المنظمات الشعبية محقة في عدم ثقتها بالمثقفين والفنانين. فحين لم تستخدمهم الامبريالية والبورجوازية فإن هؤلاء كانوا بالتأكيد أدواتها غير المباشرة. ولم يذهب معظمهم إلى أبعد من الدعوة الكلامية الى سياسة مبنية للسلام والديمقراطية. وكانوا على الدوام خائفين من أي شيء يتم بمسحة قومية وخائفين من تلويث الفن بالسياسة وتلويث الفنانين بالمناضلين الثوريين. وهكذا فانهم عملوا على إخفاء الأسباب الداخلية التي تحدد المجتمع الخاضع للاستعمار الجديد وبرزوا بالمقابل الأسباب الخارجية التي وان كانت شرط التغيير إلا أنها لا تستطيع أن تكون أساسه.

ويتجه الانقسام القائم ما بين القطاعات المثقفة والفنية وعمليات التحرير الوطني إلى الافادة في فهم الحدود التي تفتحت هذه الحدود ضمنها الى الاختفاء بمقدار ما بدأ الفنانون والمثقفون في اكتشاف استحالة تدمير العدو دون الانضمام أولاً إلى معركة المصالح المشتركة. وقد بدأ الفنان في الشعور بعدم كفاية انتقاله وتحوره الفردي. كذلك بدأت المنظمات الشعبية في اكتشاف الفراغات التي يخلقها النضال من اجل السلطة في المجال الثقافي. وهكذا شكلت مشكلات صناعة الافلام والقيود والايديولوجية التي يواجهها صانع الافلام في مجتمع خاضع للاستعمار الجديد، عوامل موضوعية في غياب اهتمام المنظمات الشعبية بالسينما، فما زالت الصحف وسواها من المواد

المجردات والاشباح، عالم يجعله «لا زمناً» ولا تاريخياً. وهكذا يمكن ذكر فيتنام، ولكن في مكان بعيد جداً عنها. ويمكن الإشارة الى اميركا اللاتينية، ولكن في مكان بعيد عن القارة الى الحد الذي يجعل هذه الإشارة دون فعالية، إنها تصبح أمكنة غير ميسّسة ولا تؤدي إلى أي فعل.

### الهروب من الواقع :

ان تجديد الفن والأدب من النزعة الاجتماعية يخلق الحافز المتردد باستمرار الى الهروب: الهروب خارج المجتمع المعتبر كأنه كارثة، من أجل بلوغ حالة مزعومة، حالة وجود «خالص» أو «عارٍ»، وعندما رددت «جرتروود شتاين» قولها «إن الوردة هي وردة، هي وردة، هي وردة» كان المقصود اقناعنا بالابتعاد عن كل شكل من اشكال الواقع الاجتماعي، وتدمير العلاقات والتمركز حول شيء واحد متحول بشكل سحري الى شيء قائم بذاته. وقد عرض همنغواي، تكتيك هذا الهروب خارج الواقع بصفاء فريد في مطلع شبابه بعنوان «في عصرنا» فهو في فقرات مدسوسة بين القصص يشير الى الحوادث الفاجعة في عصرنا، من حرب وقتل وتدمير وتعذيب ودم وخوف وقسوة، وكل شيء يحاول الظلاميون الحديثون إبعادها بقولهم إن «ليس للتاريخ معنى». ذلك أن القصص ذاتها تسرد حوادث تافهة في الظاهر، خالية من كل محتوى، وقد حدثت بشكل مستقل وفيها وراء ما يثير العالم، وهذا «الماءراء» وتلك «الاستقلالية» يعتبران الوجود الفعلي. إن إحدى هذه القصص الشعرية، تصف أحد أبطال همنغواي وهو ينصب خيمته في الليل وحيداً «لقد نصب خيمته واستقر، وليس بمقدور أحد أن يلمسه. كان المكان مناسباً لنصب خيمته. وهو هنا في المكان الملائم. فقد كان في بيته، حيث أقامه... وفي الخارج كان الليل نخباً تماماً،

تجري المعركة الأولى ضد الثوريين على صعيد سياسي وانما بالاحرى في الاطار البوليسي للقانون في مجال الاعتقالات. وكلما ازداد وتعرض الانسان للاستغلال كلما أصبح عديم الأهمية. وكلما ازدادت مقاومته فستعمق النظرة اليه كوحش. ويمكن رؤية ذلك في فيلم «وداعاً افريقيا» الذي صنعه الفاشي «جاكوبيتي»؛ الأفريقيون المتوحشون الحيوانات القتالية الذي يتمرغون في الفوضى الدنيئة حالما يهربون من حاية البيض لهم. لقد مات طرزان وولد بدلاً عنه أناس من طراز لوموبا، وذلك شيء ليس في استطاعة الاستعمار الجديد أن يغفره. لقد حلت الاشباح مكان الاوهام وتحول الانسان الى فائض عليه ان يموت كي يستطيع جاكوبيتي ان يصور اعدامه بارتياح.

إن سينما الثورة، هي في آن واحد سينما تدمير وبناء الصورة التي خلقها الاستعمار الجديد عن نفسه وعنا وبناء واقع حي نابض بعيد التقاط الحقيقة في أي من تعبيراتها. إن إعادة الأشياء الى مكانها ومعناه الحقيقي يشكل واقعاً هداماً بصورة صارخة في الأوضاع الخاضعة للاستعمار الجديد أو في المجتمعات الاستهلاكية. ففي المجتمعات الخاضعة للاستعمار الجديد ينعدم وجود الغموض الظاهر أو شبه الموضوعية في الصحافة والأدب وسواها ليحل محلها، بالنسبة للسينما والتلفزيون التي تمثل أكثر وسائل الاتصال التي يسيطر عليها النظام أو الاحتكار أهمية، تقييد علني.

وفي عالم يحكمه اللاحقيقي يدفع التعبير الفني عبر قنوات الوهم والخيال واللغة - الشيفرة ولغة الإشارة والوسائل التي يمس بها بين السطور. وهكذا يتم قطع الفن عن الوقائع الملموسة التي تشكل، من وجهة نظر الاستعمار الجديد، شهادات اتهامية، وانطوائه على نفسه بحيث يتبخر في عالم من

والخيمة من الداخل كانت أقل قتامة».

إن هذا القول لا يختلف إطلاقاً عن «الوردة هي وردة...» فهو يعكس أيضاً فلسفة إنسان يهرب أمام المجتمع. إن تنصب خيمتك بعيداً عن العالم، ليس ثمة ما هو جديد بالجهد، العالم مظلم. ازحف على بطنك داخل خيمتك، فداخلها أكثر نوراً ودفئاً.

إن موقف همنغواي هو نموذج تطلع واسع منتشر في العالم البورجوازي الحديث. إن ملايين الناس وخاصة الشبان يحاولون التهرب من المشاغل التي لا ترضيهم، وفي الحياة اليومية التي يرونها فارغة ومن السأم، وكل الالتزامات، وكل الایدیولوجیات الاجتماعية، والذهاب بعيداً على دراجات نارية مفرقة ومغمورة، أو داخل أحدث السيارات الأميركية والأوروبية، بسرعة تدمر كل عاطفة وفكر، وتنقلهم بعيداً عن ذاتهم في يوم أحد، أو عيد حيث يوجد كل معنى الحياة مكثفاً بشكل ما. إن ثمة أجيالاً بأسرها في العالم الرأسمالي وكذلك فئات كبيرة من الشباب الضائع في العالم الثالث تهرب أمام ذاتها، كأنها مطرودة من قبل نكبة مستطيرة، وكأنها مشتبهة بتهديد العاصفة، وذلك لكي تنصب في مكان مجهول تماماً خيمة واهية تكون أكثر نوراً من الظلمة الخارجية.

### السينما التقدمية والثورية من أجل التغيير:

إن الاختلاف الرئيسي بين النظريات الفلسفية التي سبقت الماركسية وبين الماركسية نفسها ونظرة كل منها إلى العالم، هو أن الفلاسفة الذين سبقوا ماركس نظروا إلى العالم نظرة ثابتة وأنه غير قابل للتطور والتغيير. وعند تقديم هذا العالم، لم يتعمقوا كغاية لمعرفة الأسباب الحقيقية الكامنة وراء هذه الظواهر الاجتماعية. بل إنهم اكتفوا بالإشارة إلى الفساد والظلم الاجتماعي والفقر والتعاسة الحمقاء التي يعاني منها غالبية البشر. وعندما جاء ماركس فإنه لم ينكر

كل هذه، بل تعمق في دراستها لمعرفة أسبابها الحقيقية وكذلك معرفة القوانين الاجتماعية التي تتحكم بهذه الظاهرة أو تلك، ولم يكتف بذلك فقط، بل وضع لها الحلول أيضاً. لقد نظر ماركس إلى هذا العالم نظرة ديباليكتيكية متطورة. فهذا العالم لم يخلق هكذا، بل إنه من جراء العمليات التاريخية تطور، ماراً بعدة مراحل، حتى وصل إلى ما وصل إليه الآن. وهو ما زال يتطور. لذلك فإن هذا العالم يمكن تغييره، ولكن كيف؟ ما هي الاداة؟ والمشكلة التي عانى منها الفلاسفة والأدباء في السابق هي نفسها التي يعاني منها الفنانون اليوم، كيف ينظر هذا الفنان أو ذاك إلى هذا العالم وكيف يفصره، أين يضع نفسه تجاه كل التحديات الاجتماعية والسياسية والقومية التي يواجهها مجتمعه. ما هو موقفه من الاستعمار والامبريالية والصهيونية وغيرها؟ ما هو موقفه من الاستغلال والفقر والقمع الاجتماعي والاقتصادي؟ هل هو يتعاطى مع كل هذه الرموز، كمواضيع سينمائية فقط ليس لها علاقة بالواقع، بل لها عالمها الخاص بها، أم إن الواقع هو الأهم ويجب العمل على تحسينه وتطويره ثم تغييره؟

في المجتمع المنقسم إلى طبقات، تسعى هذه الطبقات إلى جعل الفن الصوت الجماهيري القوي في خدمة مصالحها. لقد بدأ القائد يظهر من خلال الحقوة الموسيقية الجماهيرية، وأخذت الترنيم المقدسة تتحول إلى أنشودة تمجد الحاكمين. وأخيراً تطور قائد الحقوة بما لديه من موهبة من الارتجال والاختراع إلى شاعر منشد يرتل أشعاره في بلاط الملوك بدون «حقوة» ثم انتقل فيما بعد إلى الغناء في ساحة السوق. فنحن نجد من ناحية التمجيد للسلطة والملوك والأمراء والعائلات الأرستقراطية والوضع القائم الذي أقامته والتي تنعكس أيديولوجيتها بشكل نظام يزعم أنه كوني. ومن ناحية أخرى، نجد صوت

أن يذكي الوعي بالذات وبالحياة لدى مواطنيه وأفراد طبقته وأمنه. وأن يحمرر الناس الذين انتقلوا من طمأنينة الجماعة البدائية إلى عالم يسوده تقسيم العمل والصراعات الطبقية من قلق فردية مبهمة ومجزأة ومخاوف وجود وقتي، وأن يعيد التحام الحياة الفردية بالحياة الجماعية، والشخصي بالكوني وأن يرمم وحدة الانسان الضائعة.

لقد أقرّ الفنان رسالة اجتماعية مزدوجة: رسالة مباشرة تفرضها حاضرة أو رابطة، أو فئة اجتماعية معينة، ورسالة غير مباشرة تفرض تجربة هامة بالنسبة له. وبتعبير آخر، يفرضها وعيه الاجتماعي ذاته. إن هاتين الرسالتين لم تتطابقا قسراً، وعندما كانتا تتنازعا في كثير من الأحيان، كان ذلك علامة التناحرات المتنامية داخل هذا المجتمع المعين. ولكن الفنان الذي كان ينتمي الى مجتمع متماسك، والى طبقة لم تتحول بعد الى عقبة في وجه التقدم، لم يكن يشعر بوجع عام أنه مما يقيد حريته الفنية أن تحدّد له مجموعة من الموضوعات. يمثل هذه الموضوعات كان من النادر جداً أن تفرض بناء على نزوة نصير فن فردي، وانما كانت الموضوعات في المؤلف تتكون من ميول وتقالييد عميقة الجذور في الشعب. فبالمعالجة المبتكرة الاصلية لموضوع معطي، كان الفنان يستطيع أن يعبر عن فرديته وأن يصف في الوقت نفسه نزعات المجتمع. وكانت المواهب التي يظهرها لكي يبرز المميزات الاساسية لعصره، والكشف عن حقائقه الجديدة، تشكل معيار عظمته بوصفه فناناً.

وقد حدث دائماً، أن تميزت الفترات العظيمة في تاريخ الفن، بأن أفكار الطبقة السائدة، أو طبقة فورية صاعدة، قد تطابقت مع تطور القوى المنتجة، ومع حاجات المجتمع عامة. ففي مثل هذه الفترات من التوازن، كان يبدو أن ثمة وحدة جديدة منسجمة وجذّ قريبة، وأن مصالح طبقة ما تبدو كأنها متفقة مع

الجماعة القديمة المهدمة حالياً وقد لجأت الى الجمعيات السرية والعبادات المتخفية لكي تحتج على انتهاك حقوق المجتمع وتقسيمه، وعلى قيود الملكية الفردية، وقساوة الحكم الطبقي، ولكي تنتبأ بعودة النظام القديم، وبقدوم عصر ذهبي من الإخاء والعدالة. وكثيراً ما تمازجت عناصر متناقضة عند فنان واحد، وخاصة تلك الفترات التي لم تكن الحياة الجماعية القديمة قد ابتعدت كثيراً، وكانت لا تزال قائمة في الوعي الشعبي. وحتى الفنان المبشر بالطبقة الحاكمة الفتية، لم يكن متحرراً تماماً من العنصر الاجتماعي أو هذا الحنين الى المجتمع الجماعي القديم.

لقد كان الساحر في المجتمع القبلي البدائي ممثلاً للجماعة وخادماً لها بكل معنى الكلمة، وكانت قدرته السحرية تدفعه الى مجازفة التعرض للموت، اذا لم يستجب مراراً عديدة لتحقيق ما تنوq الى الجماعة. أما في المجتمع الطبقي الفتى، فقد كان موزعاً بين الفنان والكاهن، وقد انضم اليهما بعد الطبيب والعالم والفيلسوف. ولم تضعف الرابطة بين الفن والعبادة إلا ببطء شديد، ايداناً بانفصامها النهائي التام. ولكن حتى عقب حدوث هذا الانفصام، بقي الفنان ممثلاً للمجتمع أو الناطق باسمه. ولم يكن وارداً أبداً أن يزعج هذا الفنان جمهوره بقضايا الشخصية، ذلك أن شخصيته كانت لا مبالية، وقيمه تقدر بمدى قدرته على أن يكون صدى وانعكاس التجربة المشتركة واحداث وافكار شعبه الكبرى وطبقته وعصره. وهذه الوظيفة الاجتماعية كانت جوهرية وحتمية ومسلم بها. مثلما كانت وظيفة الساحر فيما مضى. كانت مهمة الفنان أن يعرض لمعايشه مغزى الاحداث العميق، وأن يوضح لهم سير التطور الاجتماعي والتاريخي وضرورتها وقوانينها، وأن يحل لهم لغز العلاقات الجوهرية بين الانسان والطبيعة وبين الانسان والمجتمع. كان واجبه

المصلحة المشتركة. وكان الفنان وهو يعيش ويعمل في حالة من الوهم السحري، يتطلع الى مولد جماعة موحدة المشاعر والأفكار. ولكن بقدر ما كانت طبيعة هذا الأمل الوهمية تظهر، وبقدر ما كانت تتفكك الوحدة الظاهرية، وتندفع الصراعات الطبقية، وتخلق تناقضات الوضع الجديد ومظالمه حتى من القلق الحاد كان وضع الفنون والفنان يزداد صعوبة، ويصبح أكثر إشكالية. ففي المجتمع المشرف على الإنهيار يجب على الفن إن كان صادقاً أن يعكس هذا الإنهيار. وإذا كان الفن حريصاً على أداء وظيفته الاجتماعية، فعليه أن يظهر بأن العالم قابل للتحويل، وينبغي له أن يساعد على تغييره.

إن قابلية الصورة السينمائية للتركيب والاختراق والامكانيات التي توفرها الوثيقة الحية والحقيقة العارمة وقوة التثقيف التي تحوزها الوسائل السمعية - البصرية، كل ذلك يجعل الفيلم أكثر فعالية من أية وسيلة اتصال أخرى. فالطلاب الذين رفعوا المنابر في ساحة 18 تموز (يوليو) في مونتيفيديو إثر فيلم «ماريو هاندلر» «أنا أحب الطلاب» واولئك الذين تظاهروا وأنشدوا «الأمية» في «ميريدا وكاراكاس» إثر عرض فيلم «ساعة الحجر» والالحاح المتزايد على افلام من الطراز الذي يضعه «سانتياغو الفاريس»، وحركة الفيلم الكوبية - والنقاشات والاجتماعات التي تتم إثر كل عرض سري أو علني لأفلام السينما الثالثة، هي بداية طريق صعبة في المجتمعات الاستهلاكية في ايطاليا ووثائقيات «Zengakuren» في اليابان. وللمرة الأولى في أميركا اللاتينية أصبحت المنظمات راغبة في استخدام الأفلام لأهداف سياسية ثقافية. فالحزب الاشتراكي التشيلي يوفر لاطاراته مواد سينمائية ثورية، في حين أن الجماعات الثورية البيرونية وغيرها في الأرجنتين قد بدأت تسير في نفس الاتجاه، وأكثر من ذلك فإن منظمة «تضامن شعوب آسيا وافريقيا

واميركا اللاتينية» تساهم في انتاج وتوزيع افلام تخدم النضال المناهض للامبريالية. وبدأت المنظمات الثورية تحس بالحاجة إلى كادرات تعرف كيفية استخدام الكاميرا السينمائية ومسجلات الصوت والاضاءة بأكثر قدر ممكن من الفاعلية. إن النضال من أجل انتزاع السلطة من العدو يشكل أرضية التقاء الطلائع السياسية والفنية المتهمة في مهمة مشتركة تزيدها غنى وصلابة وأكثر تلاهماً، فالسينما المعروفة بالسينما الوثائقية التي تحاول إعادة بناء واقع أو حدث تاريخي. هذه الافلام تشكل على الأرجح أساس صناعة الافلام الثورية. إن الصورة التي تشكل وثيقة، أو تحمل شهادة أو تنقّص أو تعمق حقيقة ظرف، ما هي أكثر من صورة سينمائية أو مجرد واقع فني مجرد، فهي تصبح شيئاً لا يستطيع النظام هضمه. إن الشهادة بصدد الحقيقة القومية هي أيضاً وسيلة حوار ومعرفة على صعيد عالمي. ولن يكون المستطاع قيام أي نضال أممي ناضج ما لم يكن هناك تبادل للمعلومات فيما بين الشعوب، وإذا لم تنجح الجماهير في التخلص من التجزئة التي تجهّد الامبريالية لتدعيمها فلن تكون هنالك من معرفة للحقيقة ما لم يتم الفعل في تلك الحقيقة، وما لم يبدأ تغييرها على كل الجهات. إن جملة ماركس تستحق التكرار «لا يكفي أن نفسر العالم، بل المطلوب الآن تغييره».

### السينما الصهيونية:

منذ بدايتها، سارت الحركة الصهيونية في اتجاهين: الاتجاه الأول يتمثل بالتوجه الى يهود الشتات كغاية ووسيلة. أما الاتجاه الثاني فهو معني باثبات الحق اليهودي في فلسطين، وكان على هذا الاتجاه أن يخدم الهدف الدعائي الصهيوني، الذي يحرص على اجتذاب المناصرين والاصدقاء. وازاء هذا الوضع فإن التوجه الى يهود الشتات، كشف عن



يرتبط إلى حد كبير بالمحافظة والابقاء على هذا الكيان.

ولقد مرت مسيرة السينما الصهيونية بأربع مراحل، ذلك لأن الاعلام الصهيوني مر بأربع مراحل أيضاً. فالسينما كنتيجة منطقية للحرب الاعلامية الصهيونية، كان عليها أن تعبر بهذه الطريقة أو تلك عن العقلية الصهيونية التي يجسدها الكيان الصهيوني كحلم، ظلت الدوائر الصهيونية تسعى لتأكيد وجوده على كافة المستويات، تماماً مثلما يصرخ «كابارون» «إننا ضد الارهاب». ففي مرحلة ما قبل وعد بلفور، تركزت الامور كلها حول اثاره المشككة اليهودية وطرحها في الساحة العالمية. وفيلم قضية «دريغوس» يصب في تلك النقطة الاستراتيجية الهامة التي حاربت الصهيونية من أجلها، أي بث الشعور القومي الصهيوني في صفوف يهود الشتات، ودعوتهم إلى الهجرة إلى فلسطين.

اما المرحلة التالية وافلامها، فانها تطرح أسس إرساء الكيان الصهيوني وتهيئة الأجواء الدولية والمحلية والنفسية لاستقباله. ولقد شهدت هذه المرحلة محاولات كبيرة لجلب اكبر عدد ممكن من المهاجرين اليهود إلى فلسطين وتأمين استيطانهم واستقرارهم فيها. وإلى جانب ذلك فقد تمت المباشرة ببناء المؤسسات الصهيونية في فلسطين لتشكيل نواة الكيان الصهيوني المزعم، إقامته. وكان على الحركة الصهيونية وهي تحارب الشعب الفلسطيني في ذلك الحين، أن تعمل على دفع اليهود للالتفاف حولها وتأمين الحصول على المزيد من دعم القوى الدولية لمخططاتها وتهيئة الاجواء العالمية لاستقبال الجنين الصهيوني غير الشرعي الوشيك الولادة.

فأفلام مثل «موسى». «ملك الملوك» لا تعكس توظيف الدين فحسب، وإنما تطرح موضوع الهجرة المنظمة لبناء الوطن الموعود، وكذلك فان افلام

امكانية واسعة في استغلال الدين وتزييفه أولاً، ومن ثم طرح قضية اضطهاد اليهود وسط المجتمعات التي كانوا يعيشون فيها، وإثارة قضية اضطهاد السامية ثانياً. فاليهودي الذي يدخل في الاطار الديني، يصبح المعادل لوهم القومية، في الوقت الذي عليه أن يهاجر إلى فلسطين تلبية منه للنداء الإلهي من المنظار الصهيوني. ولهذا فان الحركة الصهيونية قد وظفت السينما بالمقدار الذي يجعل منها أداة ودية لأغراضها.

ولقد شهدت العشرينات من هذا القرن تأسيس العديد من الشركات السينمائية التي أسسها أو دعمها أصحاب الرساميل اليهودية، وقد ظل لهذه الشركات موقعها في السنوات اللاحقة كجزء من سينما الاحتكارات، ليس في انتاج افلام صهيونية فقط، وإنما في انتاج افلام تجارية قوامها التخريب الثقافي والاجتماعي للشعوب. ففي اعقاب صدور وعد بلفور كان على الحركة الصهيونية ان تستمر في محاولات خلق الوهم بالقومية اضافة الى عملها الجاد بتهجير اليهود إلى فلسطين عبر الوكالة اليهودية بعد حركة شاقة بذلتها للحصول على الوعد. وكان عليها للوصول إلى هذا الهدف، أن تذكي الشعور الديني لدى اليهود، اضافة إلى عقدة الديابورا والاضطهاد في المجتمعات الاخرى، بهدف توجيه هذا الاضطهاد إلى اضطهاد آخر يمارسه اليهود ضد العرب. وما المناورات الصهيونية الدعائية، إلا الغطاء الذي يخفي تحته الغايات العدوانية التي يهدف الصهاينة إلى تحقيقها لخلق حقائق جديدة تصبح مع الزمن أمراً واقعاً امام الرأي العام العالمي. ففي أفلام تلك المرحلتين، فانها تطرح الحل لما يسمى بالمشكلة اليهودية من خلال تكوين كيان مستقل لليهود في فلسطين. والأفلام التي انتجت في السبعينات من هذا القرن تواصل ذات المهمة التي رسمت شقيها الحركة الصهيونية. فهي توحى بأن سلام العالم وتقدمه وأمنه

العالم الغربي «المتحضر» الذي جعلته يرى في العربي مصدر خطر كبير على حضارته. ويقول منير صلاحى الاصبحي في كتابه «الحقيقة والرواية» في رواية «الخروج» «يبدو ان المؤلف يريد أن يكتب ملحمة عن الحركة الصهيونية وقيام دولة اسرائيل. ولكنه بدلاً من اتباع خط هومبروس وفرجيل فان شخصياته الصهيونية الفاتكة البطولة، والعربية الفاتكة النذالة، لا يتعدى مستوى افلام الغرب من الدرجة الثانية التي انتجتها شركات هوليوود في الثلاثينات والاربعينات من هذا القرن. وهذا ناتج عن اندفاعه في الدفاع عن الصهيونية وتبرير الاعمال الاسرائيلية بشكل يعميه عن رؤية الامور بشكلها الصحيح، وفي الحقيقة يبدو كأنه لا يستطيع أن يبعد تفكيره اثناء كتابته للرواية عن المجابهة الدائمة التي تصورها هذه الافلام بين الجنود الفرسان والهنود الحمر، فالصهيانية على سبيل المثال يوصفون في الرواية كمستوطنين رواد بالتحديث والتقدم - السكان «الاصليين العرب - العدائين»، وهو نفس الوصف الذي تستعمله الافلام الغربية في تصويرها للمهاجرين الى امريكا في صراعهم مع السكان الاصليين».

ففي قصة «الينبوع» مثال واضح لتزييف الواقع ومعاداة العربي. والقصة حين تحاول صياغة النموذج الصهيوني المأخوذة بفكرة «التمييز والعرق» تضع في حسابها أيضاً حتمية التوجه الى غير اليهود كي تجذبهم الى جانبها. ففي القصة يقول اليهودي للعربي «هذه التلة لم تنتج منذ تركها اجدادنا، لقد أهملتموها وتركتم مدرجاتها تنهار. سوف ننظف التلة من الحجارة ونحضر تراكتورات وساداً» ويحييه العربي «ما ينتجه الوادي كاف لنا». فهنا نلاحظ تشابه القصة والفيلم في طرح قضية الأرض. ففي كليهما يحرص على تأييد فكرة «التفوق» عند اليهود، ليس للطعن بالعربي فقط، وانما لإيجاد التبرير لدعوى «الحق

«الوعد الكبير» و«بيت أبي» و«الأرض» تتناول قضية اضطهاد اليهود من قبل النازيين، وهي جزء من الحملة الصهيونية لكسب الاصدقاء الذين يدعمون الحركة الصهيونية وطموحاتها من جهة، كما أنها جزء من توجه اليهود لإثارة عقدة الدياسبورا وتخويفهم من الماضي الأليم الذي لن يجدوا منه خلاصاً إلا بتوجههم الى فلسطين لأنها وطنهم القومي.

ان استغلال الصهيونية للدين مرحلياً تمثل في بعث الاساطير الملققة عن بطولات اليهود الأوائل، فاستحوذت على عقول الغربيين. ولقد مكنتها العلاقة القوية بين التوراة والانجيل لتوظيف الدين بما يخدم أهداف السياسة الصهيونية العامة. ففي فيلم «الوصايا العشر» رموز ودلالات وظفتها السينما الصهيونية للإشارة الى أن الخلاص الوحيد لليهود الشتات لن يكون الا بتكوين دولة مستقلة في فلسطين. كذلك في الأفلام اللاحقة مثل فيلم «التوراة في البداية» يعتبر واحداً من أهم الأفلام التي مهدت عن طريق الدين والاساطير للتوسع الصهيوني عام 1967. وفي هذا الفيلم يحاول المخرج ان يثبت بأن اسماعيل ابو العرب من نسل العبيد، وان اسحق ابو اليهود من نسل السادة لانه ابن سارة الأميرة.

اما المرحلة الثالثة فقد استلهمت الماضي وكانت بداية تأسيس المستوطنات الصهيونية في فلسطين، اذ تحولت الى ظاهرة في السينما الصهيونية بعد عام 1948. وبالإضافة إلى هذا فان توجه السينما الصهيونية الى ذلك الماضي مشفوعاً بعنصر الزيف مكناها من تبرير هجومها ضد العرب وتشويههم من خلال مرورها على بداية الصراع العربي - الصهيوني. ففي فترة الخمسينات فان الافلام الصهيونية قدمت العربي كسولاً وخائناً وجباناً، وفي استلهاها للماضي قدمته متخلفاً مهملاً وغير متحضر. وهذا فهي تؤكد على تفوق اليهودي وتحلف العربي، وكذلك ستضمن دعم

التحالف الاستراتيجي بين الكيان الصهيوني والعسكر الغربي. إن كل تلك الدلالات ترسم أفاق التعاون الصهيوني الامبريالي. ولكن في فيلم «ملحمة الخلاص» سنكتشف العكس من هذا. يقوم الجيش الانجليزي عام 1944 بالقاء القبض على 250 يهودياً في فلسطين ثم يتم نقلهم الى السودان، ثم الى اريتريا وكينيا. ويقوم هؤلاء باضراب للعودة الى «الوطن» تماماً بعد مرور 16 ساعة على اعلان قيام الكيان الصهيوني عام 1948. وبالفعل يعودون ليصبح منهم الجنرالات ووزير العدل الصهيوني شاموئيل تامر. والفيلم الصهيوني يصور الجميع في النهاية معادين لليهود، حتى أولئك الذين يحسبون ضمن دائرة الحلفاء والاصدقاء.

وفي فيلم «الأرملة كودار» تشير اللوحة الاعلانية المكتوبة بالانجليزية الى ان الشرطة الفرنسية تطارد شاباً يهودياً لأنه قام بقتل أحد الضباط النازيين سابقاً دفاعاً عن اليهود. ومثل هذه الافلام لا تؤكد جانب «التفوق» لدى اليهود وعداء المجتمعات الاخرى لهم فحسب، بل انها توحى بانها لا خلاص لليهود الا بالعودة الى الوطن الموعود متمثلاً في الكيان الصهيوني.

اما فيلم «نصر في عيتبية» و«غارة على عيتبية» فقد تحاربت شركتا الانتاج لعرض فيلمها أولاً. وهذا يعكس الوجه التجاري البشع، مثلما يعكس سرعتيهما في انتاج الفيلمين بمقدار حرصهما على مواكبة الاعلام الصهيوني واهدافه. لقد تركز الاعلام الصهيوني على عملية مطار عيتبية في أوغندا عام 76 مثلما ركز على عملية ميونخ. والفيلمان لهما هدف تجاري وايدولوجي. فكلتا الفيلمين يشوهان الثورة الفلسطينية، ويتصران للفاشية الصهيونية. ففي الفيلم تركيز على معاناة اليهود في معسكرات النازيين، إلى جانب الكثير من المشاهد التي تشوه

التاريخي الموروث». واذا كان «الينبوع» تُقدّم العربي وهو يقوم بدور تحريبي قائم على تخلف عقلي، فان فيلم «كانوا عشرة» يقدم العرب كمجموعة من الرعاة يحتقرون العمل.

اما المرحلة الرابعة بعد حرب 1967 فتشهد افراز سينما اكثر نشاطاً منها في المراحل السابقة. وتمتاز هذه المرحلة بغطرسة عنصرية لا تزيد عنها غطرسة قادة الكيان الصهيوني. فبعد أن كانت المراحل السابقة لا تبتعد كثيراً عن جوهر الاعلام الصهيوني، حين كان يصور الكيان الصهيوني كالحماة الوديدة والجيش «جيش الدفاع الاسرائيلي»، فان الافلام بعد حرب 67، ابتعدت عن تلك الصرخة، لتتحدث عن الجيش الذي انتقل من الدفاع الى الهجوم، وكذلك عن الجندي الاسرائيلي الذي لا يقهر، الذي استطاع ان يقاتل ضد الجيوش العربية مجتمعة.

واذا كانت الافلام السابقة قد اهتمت بالتمهيد للنموذج الصهيوني من خلال انشاء علاقة ملكية تاريخية بين الشتات اليهودي وفلسطين، قائمة على العنف والتوسع، فان افلام هذه المرحلة تهتم بقضية صهر هذه النماذج داخل بوتقة التجمع الاستيطاني، على اعتبار أنه يشكل الذات العليا المطلقة التي يجب أن يتحرك نحوها وفي سبيلها كل اليهود، افراداً وجماعات. وحتى يتم تحقيق الانغماس الكامل في الصهيونية، فان هذه الافلام تحاول أن تكرر قيمة هذه الذات، بحيث إن الفرد والجماعة سيفقدون مغزى وجودهم بدونها.

ففي فيلم «البرعم» فان المخرج يرينا الصهيوني كإنسان متحضر وشجاع، بينما العربي متخلف معادٍ للحضارة ويخسر في النهاية. ومن ناحية أخرى فان عملية المطاردة التي قادها «شيلوخ» اليهودي فقد تمخضت عن إبراز اليهودي «المتفوق» حتى بين اصدقائه الغربيين. اضافة إلى أنها توحى بضرورة

لموقعه الجديد الذي يكرس دوره في هذه المرحلة من تطورات القضية.

ومن بين أهم الظواهر التي أعقبت النكبة ولادة السينما الفلسطينية، وشأنها في ذلك شأن الثورة التي انطلقت عام 1965. فهي سينما نضالية متمردة وثائرة تنهل من نبع الثورة وتضحيات الشعب الفلسطيني وتصب فيه. وإذا كانت الثورة قد جاءت لتقضي على حياة التيه وبحرية الانسان الفلسطيني وحرية أرضه، فإن السينما الفلسطينية قد طرحت المعادل لتحرير الكاميرا العربية، وبالتالي إفساح المجال أمام السينائيين ليعبروا عن التصاقهم بالجماهير وقضيتهم. ولسنا نبالغ اذا قلنا بأن ولادة السينما الفلسطينية شكلت خروجاً على الاعراف السائدة في السينما العربية سواء بطرحها اسلوب المشاركة الفعلية للكاميرا في حياة الجماهير أم باطلاق الفيلم التسجيلي ودفعه إلى مساهمة أكثر فاعلية. ولها الفضل أيضاً أنها جعلت السينائي العربي يقف أمام القضية التي ظلت غائبة عن ذهنه لزمان طويل، مثلما كان للثورة الفلسطينية أثرها في الابقاء على صورة العربي في نضاله العادل ضد الصهيونية في المحافل الدولية.

وربما تعثرت هذه السينما في بدايتها، إلا أنها انطلقت من وعي صميمي بأهمية السينما، لأنها جاءت لتلبي حاجة هامة، جعلت منها واحدة من الجبهات التي تحارب الثورة من خلالها لتأكيد الانجازات الثورية وترسيخها من جهة، وللدرد على الفيلم الصهيوني من جهة أخرى. لقد أغفلت السينما العربية هذه الجوانب الهامة وجاء الفيلم الصهيوني ليحاصر المتفرج الغربي بوقائع وأحداث لم تقف عند حدود الغاء الوجود العربي في فلسطين وحسب، وإنما هي تشويه لصورته واستعداد المتفرج ضده. وإذا كان الفيلم الصهيوني قد طرح التبرير لاقتلاع الشعب الفلسطيني من أرضه، وأقنع المتفرج بضرورة

حقيقة العربي، اذ يضرب أحد الفدائيين رجلاً مُسنأً غير مسلح بعقب البندقية. وفي الفيلم مقارنة بين ما يحدث لرهائن الطائرة وما حدث لليهود على أيدي النازيين في الحرب العالمية الثانية. وكذلك فإن وجه العربي بشع تغطيه بشور الجدري، كما تظهر عليه علامات القسوة. وفي المقابل نرى وجوه الصهاينة البريئة وتفاؤلاً لا ينقطع. إذ تقوم إحدى الشابات الاسرائيلية بتوزيع شيكولاته مصنوعة في الكيان الصهيوني رغم حالة الخوف السائدة من المستقبل. ومثل هذه الافلام ستضمن شد المتفرج وحقنه بمزيد من السخط والغضب ضد العرب والافارقة، ولعلها مسحة احتقار كل الشعوب التي تكنها الصهيونية للآخرين من غير اليهود.

#### التحدي والرد:

إن أهم مؤشرات نمو وعي السينائي العربي بالقضية الفلسطينية، هو بيان المؤتمر الأول للسينائيين التسجيليين العرب، الذي أصدره في مهرجان لينينغ الدولي عام 69، والذي يعكس تحولاً في فهم هؤلاء السينائيين لمهمة السينما ودورها في توضيح جوانب القضية للرأي العام العالمي. وفضيلة هذا البيان أنه طرح للمرة الأولى في حياة السينما العربية، ضرورة توحيد الجهود وتنسيقها، ومثل هذا الفهم لا يأتي تمرداً على الواقع الفكري في السينما العربية وحسب، وإنما يحمل في محصلته البعيدة دعوة لتوحيد السينما العربية أيضاً والخروج من حالة التشرذم التي يعيشها السينائيون المخلصون. إنه باختصار شديد يكشف عن نزعة داخلية وإحساس بالذنب، بدأ السينائي العربي يشعره، ومثل تلك النزعة وهذا الاحساس لا ينفصلان عن الفاجعة وضرورة تجاوزها. وهذا التجاوز لن يكون كما يشير البيان، إلا من خلال الانغماس بالقضية، واحتلال السينائي

التعاطف مع ما يسمى بالحق اليهودي، فإن من أهم الأوليات التي ينبغي على السينما النضالية العربية أن تعبر عنها هي: دحض كل المزاعم الصهيونية التي تحاول أن ترهب الضمير الانساني بسيف اللاسامية، وتؤكد أن الثورة بشعارها الاستراتيجي حول الدولة الفلسطينية الديمقراطية، تقدم الحل المنطقي والعملية، المنسجمة مع روح العصر بديلاً للكيان الصهيوني العنصري الفاشي.

### الانتاج والتوزيع:

إن إنتاج أي فيلم سينمائي يعني اتخاذ قرار بصرف عدة الاف من الدولارات، اعتماداً على مجرد قراءة سيناريو. فبالنسبة للمنتج هناك مخاطر جسيمة، لأن مقاطعة الجمهور لإنتاجه لن تخلق له سوى بضعة الاف من الامتار لا يستطيع أن يبيعها، لأن قيمة أي فيلم تنحصر في نهاية الأمر في حكم الجمهور عليه. غير أن التعرف على هذا الحكم أمر عسير خاصة وأنه لا بد من تقديره مقدماً، فالمدة التي تفصل بين اتخاذ قرار بإنتاج فيلم وعرضه في دور السينما، تزيد دائماً عن عام. وهذا يعني في الواقع أن المنتج الذي يختار موضوع فيلمه، يراهن على أن الجمهور سيقبل على مشاهدة الفيلم المزمع تنفيذه. وتتمثل كل مشكلة الإنتاج في ضخامة هذه المخاطرة. وتاريخ إنتاج الافلام عبارة عن سلسلة طويلة من الجهود المبذولة لتفادي الآثار السيئة لهذه المخاطر.

وهناك نظامان للإنتاج، على طرف نقيض، يختلفان باختلاف البلاد:

1 - سينما الاحتكار، وقد ظهرت بكامل هيئتها في الولايات المتحدة الاميركية في الفترة الممتدة ما بين 1929 و1946 ولا تزال إلى الآن بهذا الوضع إلى حد كبير. وتعتبر هوليوود مدينة السينما المنظمة والمركزة في أيدي المؤسسات المصرفية الكبيرة.

2 - سينما المنافسة، فكل منتج يواجه مخاطر مشروعه بالامكانيات المتاحة له. وكل فيلم في هذه الحالة عبارة عن مغامرة في سوق السينما المفتقدة تماماً ترابطها العفوي.

أما النوع الآخر من الإنتاج والذي يختلف اختلافاً كبيراً عن النوعين السابقين فهو النمط الانتاجي السائد في الدول الاشتراكية، إذ الدولة مسؤولة تماماً عن تمويل الفيلم وتوزيعه، وما على المخرج إلا التنفيذ.

وهناك نوع آخر من الإنتاج وهو ضعيف جداً، إذ يحصل أن يمول مخرج أو ممثل فيلمه الخاص به وهذا نادراً ما يحصل. وكذلك فهناك بعض الافلام التي تمويلها الجمعيات والنقابات والاحزاب وهي قليلة جداً.

### 1 - البناء الكلاسيكي للسينما الاميركية:

يستخدم رجال الاقتصاد اصطلاح «القلة المستقطبة Oligopole» وهي تعني الأقلية المتحكم في عرض السلعة في السوق» في وصف أوضاع الصناعة السينمائية الاميركية. وبكل بساطة فإن المنتجين الأميركيين نجحوا في تجميع شملهم في عدد من الشركات القوية واعتمدوا على التنظيم الاحتكاري المدعم الاركان والرشيد لمواجهة احتمالات المنافسة.

### أ - التركيز الأفقي:

تعتبر مراحل الصراع العنيف بين المنتجين من أجل الحصول على الاحتكار في هذه الصناعة علامات فارقة في تاريخ السينما الاميركية حتى عام 1929. وقد تحولت هذه المنافسة إلى مأس حقيقية. فاصطلاح «حرب براءات الاختراع» بالذات ليس إلا صورة بلاغية، ذلك أن العداوات كانت تسوى في كثير من الأحوال بطلقات الرصاص.

وظهرت السينما الناطقة والأزمة الاقتصادية في

الاميركية. والواقع أن حصة الـ 25% الباقية المتروكة للمستقلين من أفلام فئة «ب» ذات التوزيع المحدد الذي لا يستطيع بأي حال من الأحوال أن يقتحم دور العرض الكبرى.

#### ب - التركيز الرأسي :

ولا تمتد سيطرة الشركات الكبرى الاحتكارية على الانتاج فقط. بل تشمل التوزيع أيضاً واستغلال دور العرض الكبرى الواقعة تحت إشرافها.

فشركة «بارامونت» لا تستخدم سوى معداتها الخاصة ولا تلجأ الا للمستخدمين العاملين عندها في تقديم الافلام، تلك السلعة الفريدة من نوعها، الى جمهور المستهلكين. فكتاب السيناريو العاملون في الشركة يكتبون افلامها، كما ينتجها داخل استديوهات فينيون ومثلون يرتبطون بها عن طريق عقود طويلة الاجل. ويتم التحميص والطبع في معاملها والمونتاج في غرف القطع «Editing» المخصصة لذلك. ثم تنتقل هذه الافلام أخيراً إلى دور السينما المخصصة لعرض انتاج «بارامونت» وحده.

وقد تُعبر الشركات الكبرى بعضها البعض ممثليها أو فنييها أو تتبادل عرض الافلام على الشاشات في المدن الكبرى. والواقع أن هذا الانتاج يسيطر على مجموعة صناعة السينما. فعندما يقرر المنتج تحويل موضوع الى فيلم فهو واثق مقدماً من العثور على صالة تعرضه. ولا تتوفر مثل هذه الضمانات للمنتجين الآخرين. ولا شك أن هذا الهيكل المركز أفقياً ورأسياً، يحدد سمات الانتاج الاميركي وظروفه.

وتعتمد الشركات الاميركية على أسس مالية راسخة لأنها تتمتع بمساندة البنوك والاطراف المالية الكبيرة. وقد سمحت أشكال التداخل التقليدية بين الشركات مثل المجموعة القابضة، و«هي عبارة عن

ذروتها، فاضطر المنتجون اللجوء الى المصارف لتفادي الافلاس التام. ونجحت مجموعتا مورجان وروكفلر في السيطرة على الانتاج السينمائي وفي فرض «اتفاقية الجنتلمان» على المتنافسين عن طريق شركات الصناعات الكهربائية الضخمة. وكانت الصيغة التي تراضوا عليها هي كما يلي: اتفقت بعض الشركات القليلة الضخمة ذات النفوذ الكبير على اقرار السلام فيما بينها، على أن تتعاون وتتفاهم معاً عند الضرورة للوقوف في وجه أي دخيل على نشاطها. غير أن هذه الشركات سمحت في نفس الوقت لبعض المستقلين بالعمل، على ان يكون طموحهم محدوداً.

وكان هذا الهيكل اساس نجاح الانتاج الاميركي حتى سنة 1946، وعلى أثر الانتعاش خلال سنوات الحرب العالمية الثانية تضاعفت ارباح صناعة السينما الاميركية ثلاث مرات، لان اوروبا وبقية العالم كانوا منهمكين في الحرب.

وأهم شركات الاحتكار في الولايات المتحدة هي : «بارامونت» «مترو غولدين ماير» «فوكس للقرن العشرين»، «اخوان وارنر» «راديوكيث ارفيوم». وتدور في فلك تلك الشركات الضخمة بعض التوابع المتمتعة باستقلال قانوني زائف، وهي : «كولومبيا» و «يونيفرسال»، و «يونيتد اربيتست». وهناك أيضاً توابع أقل أهمية متجمعة معاً في شركة «منتجي الصور المتحركة المستقلين».

غير أنه يوجد بالفعل عدد من المستقلين الحقيقيين يحاولون الحفاظ على وجودهم الى جانب هذا البناء الشامخ الذي لا يتزعزع. ويتغير عدد هؤلاء المستقلين باختلاف الظروف الاقتصادية (حتى عام 1946 كان هناك حوالي 150 شركة). ويبدو أن الشركات الكبرى تسمح ببقائهم لا لسبب آخر سوى اتخاذهم ذريعة لمواجهة قوانين الحكومة المناهضة للاحتكار. وتنتج الشركات الكبرى حوالي ثلاثة أرباع الافلام

الترشيح الكامل في اعداد الفيلم، فلا يمكن أن يتحقق إلا إذا كان نوع الفيلم المطلوب تصويره لم يعد سراً بالنسبة للفنيين. ومن جهة أخرى فقد تجمع المنتجون في الاتحاد الأمريكي للصور المتحركة، على لائحة رقابية تنص على القيود وترسم الحدود التي يجب ان يلتزمها كتاب السيناريو والمخرجون حتى «لا يصدمو» المستهلك. ومن بين محرمات السينما الأمريكية المنصوص عليها في هذه اللائحة ضرورة الالتزام برشاقة نجوم السينما الحوامل لصالح السيناريو واستحالة انتفاء الحياة الزوجية.

غير ان المنتجين الأمريكيين تهادوا في التمييط وفي توحيد المواصفات إلى حد لا يتصوره العقل حتى أنهم تمكنوا من «توحيد» عقلية المستهلك شخصياً.

ولا شك ان «نظام النجوم» يقدم لنا مثلاً واضحاً في هذا الاتجاه. فالعقد الموقع بين الشركة والنجم اللامع (الذي يقرر شباك التذاكر إدراجه في قائمة النجوم المدرة للنفود) تنظم حياته الخاصة، وتقام حول هذا المخلوق الغريب المقدس طقوس متكاملة عن طريق حملات إعلانية مدروسة بعناية. لقد خلقت هوليوود الاسطورة الحديثة وجعلتها ضرورة حقيقية لا غنى عنها. ويقال عن حق إن الترداد على السينما مساء يوم السبت حل جزئياً محل قداس صباح الأحد. ذلك أن رواد السينما أصبحوا يؤدون شعائريهم في قاعات العرض المظلمة. وأخضت الشركات الأمريكية الكبرى عن عمد هذه الحاجة الجديدة التي خلقتها هوليوود، فنشرتها في العالم بأسره. وهنا تظهر بوضوح مخاطر الانتاج السينمائي الأصيل الذي يزعم اركان هذا العالم الاسطوري، ويشير في نهاية الامر سخط المتفرج.

اما العلاقة بين الحكومة الأمريكية والشركات السينمائية الكبرى فهي ذات شقين: فمن ناحية تناهض الحكومة الاتفاقات الاحتكارية في صناعة

شركة أو مصرف يسيطر على مجموعة شركات تتكامل رأسياً فتقدم منتجات أو خدمات مختلفة ولكنها مترابطة لضمان السيطرة على السوق». وفي حالة صناعة السينما مثلاً يضم البنك أو الشركة القابضة مجموعة شركات الانتاج والاستديوهات وصناعة الافلام وآلات التصوير والعرض والتوزيع واستغلال دور العرض... الخ، بتركيز السلطة الاقتصادية في أيدي عدد من حملة الاسهم الذين يملكون في الواقع الشركات التي يعملون بها ويستأثرون بأرباحها.

ولا شك أن هذه الشركات تلجأ الى الاقتراض، ولكنها تتعاقد على قروض طويلة الأجل تخصصها للاستثمارات الثابتة (استديوهات - معامل - معدات...) ولذا يستطيع المنتج الأمريكي أن يسمح لنفسه، لا بالتفكير في انتاج فيلم واحد فقط، بل بالتفكير في برنامج متكامل يتعدى الثلاثين فيلماً سنوياً.

وعندما تنتج شركة بضعة عشرات من الأفلام في السنة، فلا بد أن تسعى إلى تخفيض تكاليف الانتاج بترشيح العمل وتوحيد النوع. ويتضح هذا «التميط Standardisation» بشكل جلي في أفلام من فئة «ب» (الافلام المخصصة للسوق الداخلية). فكل أفلام رعاة البقر المتدنية المستوى. تصور بنفس الديكورات. وهناك نظام «مجموعات الأفلام Series» الذي يسمح باستخدام نفس العناصر في عدد من الافلام المتتالية. غير ان هذا التمييط يكون أقل سفوراً إلى حد ما عندما نكون بصدد انواع الافلام: فالكوميديا الأمريكية عبارة عن «جهاز آلي» درامي وتكتيكي يعتبر الممثلون والفنيون جزءاً من تصميمه المحكم، بل إننا نستطيع القول: إن هوليوود انتجت لمدة عشرين سنة نفس الفيلم بنفس الشخصية «الشاب يلتقي بفتاة... الخ»، ووصل التمييط إلى المواضيع والممثلين الذين تحولوا الى «نجوم». اما

أملت لها المصالح. وفي نفس الوقت حرصت السينما الأميركية على إدخال تجديدات على صناعتها مثل بناء دور للسينما يدخلها المتفرجون بسياراتهم كذلك ابتكار الشاشة الكبيرة وتعميم الأفلام الملونة ومضاعفة الانتاج الضخم والتخلي عن أفلام فئة ب وأفلام الدرجة الثانية ذات الطابع الموحد التي انتقلت الى شاشة التلفزيون ولم يعد المتفرج يسعى اليها في دور السينما.

ويبدو ان الاوضاع قد استقرت في ذلك الوقت. فقد بلغ عدد اجهزة التلفزيون في اميركا 50 مليون جهاز فوصل بذلك سوق التلفزيون الى نقطة التشبع. ما هي اذن السمات الجديدة للسينما الاميركية؟

فقدت السينما الاميركية تفوقها العددي، فأنتجت عام 1963 (154) فيلماً «بدلاً من 600 فيلماً في عام 1939» فتقهقرت الى المرتبة الرابعة بعد اليابان.

وقد عقدت شركات السينما الكبرى اتفاقيات سلام مع كبريات محطات التلفزيون وهي شركة الاذاعة الاميركية، والشركة الأهلية للإذاعة، وشركة كولومبيا للإذاعة وتدخلت البنوك والأوساط المالية الكبيرة في عام 1956 كما فعلت عام 1929 للدرد من آثار المنافسة. وتوجد الآن علاقات خفية ان لم تكن ظاهرة بين الصناعتين. وخفضت الشركات الكبرى من نفقاتها العامة وحددت من عدد العاملين ونقلت ثلاثة ارباع الفنانين التابعين لها إلى اقسام الانتاج التلفزيوني.

وفي مثل هذه الظروف، حقق الانتاج المستقل انطلاقة مؤكدة. فألقى ذوو المواهب الكبيرة عقودهم مع الشركات الكبيرة ودخلوا سوق الانتاج عن طريق شركاتهم الخاصة. على أن الشركات الكبرى تتولى في الواقع عمليات التمويل والتوزيع وتأجير

السينما بمحاولة تطبيق قوانين منع الاحتكار على الشركات الكبيرة. ومن ناحية أخرى تساعد الدولة الاميركية صناعتها السينمائية على الصعيد الدولي وتعتبر سياسة التصدير المنتظم للفيلم الاميركي جزءاً لا يتجزأ من سياستها العامة.

## تطور البناء الكلاسيكي منذ عام 1946 والاثار المترتبة عليه:

واجهت السينما الاميركية مصاعب كبيرة منذ عام 1947. فقد تلقت أولى ضربات الدولة الموجهة ضد هيكلها الكلاسيكي، عندما شمل الكفاح ضد الاحتكار المجال السينمائي أيضاً. فقد أجبرت شركات الانتاج على قبول «تقطيع أوصالها» فتخلت عن شبكات الاستغلال. وكانت الارباح الهائلة لهذه الشبكات تغطي الخسائر في أجهزة الانتاج التي تسجل عجزاً باستمرار. وحاولت الشركات الكبرى التلاعب على القانون عن طريق وسيلة كلاسيكية وهي تكوين شركات تابعة. وكان مارد هوليوود لا يزال يعاني من عملية اعادة التنظيم عندما ظهر منافس له لا يقل عنه ضراوة في سوق الصور المتحركة: ألا وهو «التلفزيون».

في المرحلة الأولى نشب صراع مريب، فرفضت الشركات إعارة أفلامها للتلفزيون. إلا أنه في عام 1955 أحرز أول تفوق له إذ ارتضت شركة «راديو كيث أوفريوم» في نهاية الأمر، الاندماج في شركة كبيرة لصناعة المطاط تشرف على أربع محطات تلفزيون، فأصبحت قائمة أفلامها تحت تصرف الشاشة الصغيرة.

وفي 1956 قررت شركة «مترو غولدين ماير» إنتاج أفلام للتلفزيون وأعلنت عن اذاعة افلامها القديمة عن طريق محطات التلفزيون الكبيرة. واضطرت الشركات الاخرى الى قبول هذه «المصاهرة» التي



الاستديوهات لهذه الشركات المتمتعة باستقلال وهمي الى حد كبير.

### حرية الفن في المجتمع الاشتراكي :

لا بد أن يكون واضحاً لأي مفكر أن المرء لا يستطيع أن يعيش في مجتمع ويكون طليقاً منه في آن معاً. فنطاق حرية الفنان لا يتوقف على مدى صخب مجاهرته بالحرية، وإنما يعتمد في التحليل الأخير، على ماهية القوى الاجتماعية التي يخدمها والكيفية التي يخدمها بها، وعلى المضمون الفعلي لعمله ونشاطه العام، لا يعد الفنان حراً إذا كان موبوءاً بالتحامل المبني على العنصرية، إذا كان يشجع الروح العسكرية العدوانية، أو كان ضحية وأداة للديماغوجية الديمقراطية - البورجوازية.

والفنان ليس حراً إذا كان يؤيد استعباد الناس، أكان ذلك بالمعنى السياسي، المادي أو المعنوي. إن الفنان الحر حقاً والملتزم بقضايا شعبه هو من يناصر قضية الحرية، امتثالاً لنداء قلبه، وتبعاً لما يمليه عليه ضميره، سواء أكان ذلك في كنف مجتمع اشتراكي حر أو سوية مع القوى العاملة في سبيل التقدم في مجتمع يستدعي بعد العمل على جعله حراً. الفنان يكون حراً عندما يمتلك رؤية صافية للواقع ويدرك سيرورة التاريخ وقواه الدافقة، ويكرس تلقائياً كل طاقاته الخلاقة لقضية التقدم، لقضية التحرر من الاستعمار والامبريالية والتبعية، النضال من أجل خير شعبه وكل الشعوب للوصول إلى أهدافها المنشودة. إن الفنان يمكن أن يكون حراً، حقاً وفعلاً، عندما يخدم حزبه، ليس تحت الاكراه بالتهديد، ولا بدافع مصلحته الذاتية، بل لأنه يؤمن بأن حزبه لا يجسد فقط أهداف ومثل الناس الكادحين فقط، وإنما يترجم هذه الأهداف والمثل أيضاً إلى حقائق، ولأنه يرى في أفكار حزبه وممارساته الاجتماعية القوة التي تحفز الابداع الفني.

إن الفنان الذي يملك نظرة شيوعية الى العالم، لا يعطي بالتأكيد، شكلاً مؤسلياً لـ«العقائد الجامدة لذات دين» عندما يتمسك بمعتقداته. بالنسبة له، فإن تأكيد مثله العليا ما هو الا استجابة لدعوة نابغة من صميم فؤاده وإيمانه العميق بصحتها وفائدتها العامة للمجتمع قاطبة. فالالتزام بالحزب يمثل لديه الشكل الخاص به للتعبير الحر عن الذات. إن الفردي بطرحه مسألة العلاقة بين الفن والمجتمع بطريقة تجريدية بحثية، وبشكل منفصل عن حقائق التاريخ والتطورات المعاصرة في الفن، إنما يقيم تعارضاً بين «حرية الاختيار» وبين ما يسميه مشيئة الاختيار، بين تعدد الايديولوجيات وبين ما يظن انها ايديولوجيا أحدية مرسومة.

مهما يكن من أمر، فمن الجلي أنه ما لم نحلل المحتوى التاريخي المحدد لهذه المفاهيم ودلالاتها الضمنية، فلن تتمكن ابدأ من تقييمها كما يجب أو تحديد أوجه تأثيرها على الفن بشكل صحيح. بالطبع، قد تكون هناك حالات تنقلب فيها اوتوقراطية مذهب ما إلى مأساة بالنسبة للثقافة، إلى مأساة للمثقف ومأساة للشعب أيضاً.

لا يستطيع الفنان أو المنظر الفردي، بحكم طبيعة وطريقة تفكيره بالذات أن يدرك حقيقة أن ليس كل شكل من أشكال الاعتراف يعني القضاء على الحرية. لذلك فهو يرفض كل تدخل من جانب الدولة أو الحزب في شؤون الفن والسينما والادب وغيرها. وحقته في ذلك تقوم على مفاهيم تجريدية بدلاً من ممارسات اجتماعية محسوسة. فالتجربة التاريخية هنا، متروكة خارج سياق بنائه الفلسفي. في حين أن هذه التجربة، وحدها هي القادرة على اظهار المعنى الحقيقي لمفهوم حرية النشاط الفني، بالاضافة الى السبل والوسائل التاريخية المحددة لتحقيقه، بما في

ذلك الدور الذي تلعبه الدولة فيما يتعلق بالابداع الفني .

عندما تقوم الدولة باضطهاد الشعب، يكون الكفاح الذي يشنه الفنان الصادق ضدها كفاحاً عادلاً، لانه فريضة الحب الذي يكنه للشعب - ولانه مبرر بالصبر الى الحرية. قبل اندلاع ثورة 1917، كان الادب والفن في روسيا، بمثابة صوت الاحتجاج، يحاربون بعزم وحماس دولة الرأسماليين والملاك العقاريين. أما أن يقاوم الفنان الدولة عندما تعمل في خدمة الشعب على النهج الاشتراكي، فان ذلك يشكل إساءة بالغة الى الحرية والشعب. ذلك أنه مهما تكن الدوافع، فان هذا الموقف من شأنه ان يساعد فقط، وبصورة موضوعية، القوى الرجعية على استعباد الانسان، طالما أن الفنان يهاجم حصن الحرية الشعبية الممثل بالدولة الاشتراكية.

يفترض بالأدباء والفنانين في البلدان الاشتراكية على اختلاف معارجهم ان يضموا جهودهم من تلقاء أنفسهم وباختيارهم الى جهود الدولة لبناء الاشتراكية ودفع ثقافتها الى الامام، ليس ذلك فحسب، بل بثها وانتشارها خارج حدود ذلك البلد. بهذه الطريقة فانهم يفاخرون حقاً وصدقاً مصالح الشعب وبقية الشعوب. اما وضع الحرية في تعارض مع الخدمة والائتسار والضرورة، فيبقى قضية محض شكلية ما لم نطرق لب المسألة ونسأل: الحرية ممن؟ الخدمة من أجل من؟ التبعية لمن؟ الضرورة بشأن من؟

على الفنان الاشتراكي ان يكون صادقاً في عمله الخلاق. بالنسبة له، الضرورة هي السداع عن الانسان المظلوم والمسحوق وكذلك الطبقات المستغلة. هي محاربة كل أشكال الهمجية والبربرية وكره البشر. إن الضرورة بالنسبة له، وهذا من صميم واجباته الاجتماعية والعامّة، تعني النضال الجاد دفاعاً عن السلام في جميع انحاء العالم، في سبيل حياة أفضل

للجميع، في سبيل ازدهار وطنه ورضائه ومن اجل سعادة أعظم لأبناء شعبه. وبالتالي الانشداد الى القضايا الاخرى التي تعاني منها الشعوب. فالفنان غير منعزل عن العالم، وكل ما يحدث هنا وهناك له علاقة بطريقة مباشرة أو غير مباشرة. فهذا العالم هو عالمنا ونحن معنيين به. تلك هي الضرورة، وذلك هو المضمون الفعلي لتبعية وخدمته للمجتمع. وليس من شك في أن خدمة هذه الاهداف هي الحرية الحقيقية، حين يعي الفنان تماماً حقيقة هذه الاهداف، وحين تكون هذه الاهداف - أهدافه بالذات.

وتثبت الممارسة العملية على صعيد العلاقة بين الأحزاب الشيوعية من جهة والأدباء والفنانين من جهة أخرى، أن الجهود النازعة الى توكيد التحزب الشيوعي في مجال الابداع الفني من شأنه أن يغني الفن بتجارب وأفكار اضافية بناءة، ويجفز على إجراء استقصاءات وتنقيبات جديدة، ان الهدف من السياسة التي تنتهجها الاحزاب الماركسية في هذا المضمار هو حث الفنان على مضاعفة نشاطه الخلاق باطراد. وحسبنا أن نعرف أن الفكرة المتعلقة بوحدة الصوت الايديولوجية والجمالية لدى الفنانين الاشتراكيين والتنوع الفني لنشاطهم الابداعي، موجودة في العديد من الوثائق الحزبية حول هذا الموضوع، هذه الفكرة التي تشدد بالحاح على أهمية قول لينين بما معناه أنه من الضروري ضمان ميدان واسع في الادب والفنون للمبادرة الشخصية وللتعبير عن التفكير والافكار والخيال المستقل سواء من حيث الشكل أو المضمون. وفي العمل الذي تقوم به الاحزاب الشيوعية في صفوف الادباء والفنانين. تضافر تلك الاحزاب بين ثقافتها بالفنان واهتمامها باستقلاله الخلاق وبين ممارسة التثقيف تجاهه. والغرض من هذا التثقيف هو ضمان محافظة كل فنان

الدول الاشتراكية رسالة زاخرة بالأمل والايان  
بمستقبل الانسان الى العالم في عصرنا.

لقد تشكل مسار تطور العلاقة التي تربط السينما في  
البلدان الاشتراكية بجمهورها الواسع على اساس  
أطروحة لينين المعروفة جيداً والقائلة بوجوب تقرب  
الفن من الشعب وتقريب الشعب من الفن في الوقت  
نفسه وفي هذا الصدد يقول لينين «لا شأن كبير لفن  
معدٍ لبضع مئات أو حتى ألوف من أصل سكان يبلغ  
تعدادهم الملايين. فالفن يخص الشعب. وينبغي ان  
تكون جذوره ممتدة عميقاً في معمعان الجماهير  
الكادحة، ويجب ان تفهمه تلك الجماهير وتحبه، وعلى  
الفن من جانبه أن يوحدنا ويسمو بمشاعرنا وأفكارنا  
وإرادتنا، فيحفزنا على النشاط ويظهر المواهب الفنية  
الكامنة لديها». ولقد شدد لينين على أن العمال  
والفلاحين في الاتحاد السوفياتي يستمتعون فعلاً أكثر  
من ذلك، وطرح بهذا الشأن مسألة تثقيف الكادحين  
بغية توفير التربة الثقافية الخصبة لينبت فيها الفن  
الشيوعي العظيم.

وتشير التجربة الى أن المعركة المستعرة على شاشات  
السينما العالمية اليوم لا تدور فقط حول كسب قلوب  
المشاهدين وعقولهم. فكثيراً ما يكون الفنان نفسه في  
خطر. والطبقة الرأسمالية لا توفر وسيلة في متناول  
يدها الا وتستغلها، إما لتهديد البعض، أو لرشوة  
البعض الآخر وتضليلهم.

إن الفن السامي حقاً ينبع من حيث تسود  
الحقيقة. والفنان الحقيقي هو دائماً باحث عن  
الحقيقة. وبالرغم من أنه قد يقع، لوهلة من الزمن  
في شرك الاوهام والتناقضات، إلا أنه سيأتي اليوم  
الذي يرى فيه الحقيقة حتماً، شرط ألا يفقد هويته  
على الطريق، وشرط أن يبقى تلك الشرارة المقدسة،  
الساعية أبداً وراء الحقيقة، متقدة ومتأججة في ذاته.

على صلات وثيقة مع الشعب، كي يستطيع أن  
يستقي من الحياة تلك المواضيع والخوافز ومصادر  
الالهام التي تعد على جانب عظيم من الحيوية بالنسبة  
لإنماء مواهبه الى الحد الأقصى.

إن المحاولات اللاعملية الهادفة الى تنظيم وضبط  
السيرورة الابداعية بواسطة نسق من التشريعات  
والقواعد والى تكبيل الفكر الخلاق بالامور  
والمراسيم، إن هذه المحاولات أبعد ما تكون عن  
سياسة الحزب الماركسي على صعيد الأدب والفن.  
وهذا أمر جلي بحد ذاته ولا يحتاج الى برهان. غير أن  
أعداء الفن الاشتراكي التقدمي والثوري ما زالوا  
يرددون أن الدوغمائية والأمرية، اللتين تولدان تماثلية  
انتهازية وتصويراً فوتوغرافياً غير ملهم في الفن، هما  
بالضبط المادة المشكلة للواقعية الاشتراكية.

إن ثمة صراعاً ضارباً يدور بين الافكار على اتساع  
العالم هذه الايام. وفي هذه المعركة تحتل السينما  
السوفياتية والمنظومة الاشتراكية في أوروبا وكوبا مكانة  
خاصة. ففي أفضل أعمالها، تقدم هذه السينما الى  
العالم ليس فقط صورة مشهدة للثورة بكل انتصاراتها  
على ساحة القتال وانجازاتها في ميدان البناء السلمي،  
وانما تقدم أيضاً حقيقة العلاقات الجديدة بين البشر في  
ظل النظام الاشتراكي الجديد، هذه العلاقة أيضاً  
ذات طابع انساني من نوع جديد. ومنجزات هذه  
السينما تعكس بطريقتها الخاصة عظمة الثورة  
ونجاحات الطريق الاشتراكي وآفاقه الواعدة.

إن العرض الصادق لسيرورة تطور الانسان الجديد  
يؤكد، بصفة موضوعية، على أن المشاكل الفلسفية  
والاخلاقية التي تواجه الانسان المعاصر. . المشاكل  
التي تسبب الكثير من العذاب والقلق للفنانين  
الغربيين من جراء اعتقادهم بأنها غير قابلة للحل،  
إنما يمكن حلها بالفعل. وهكذا تحمل السينما في